anxa
86-B
11678

Hans Hildebrandt

Expressionismus in der Malerei

Ein Vortrag zur Einführung
in das Schaffen der
Gegenwart

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin 1919

Der Expressionismus in der Malerei

Ein Vortrag zur Einführung
in das Schaffen der
Gegenwart

Von

Hans Hildebrandt

Meinem
lieben Vater!
Hans

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin 1919

Alle Rechte vorbehalten

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt
in Stuttgart

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Schlagworte haben immer etwas Mißliches. Sie verhelfen zwar zu einer raschen — aber nur sehr ungefähren Verständigung. Denn jedes Schlagwort verallgemeinert rücksichtslos und vergewaltigt dabei die zahllosen Einzelwirklichkeiten, die es umfaßt. Auch die Benennung „Expressionismus" für die heute um Anerkennung ringende Kunst wird den mannigfaltigen Erscheinungen, die sie begreiflich machen will, nur halbwegs gerecht. So ist es gar nicht weiter verwunderlich, wenn selbst in den Kreisen derer, die sich ernsthaft für Wesen und zeitgenössische Entwicklung der Kunst interessieren, einige Unklarheit darüber herrscht, was denn eigentlich unter „expressionistischer Malerei" zu verstehen sei?

Die Kunst, in deren Betrachtung wir aufgewachsen sind, hatte die Naturtreue zum obersten Schaffensgesetz erhoben. Die Malerei galt als eine „nachahmende" Kunst, und der ganze Unterricht an den Akademien war darauf zugeschnitten, den Werdenden die Ineinklangsetzung der im Bild gestalteten Welt mit der Welt der sichtbaren Erscheinungen zu ermöglichen. Auch hält die Mehrheit der heute wirkenden Künstler an dieser Überzeugung fest. Doch verringert sich die Zahl dieser dem Naturalismus in einem weiteren oder engeren Sinne Verschworenen von Jahr zu Jahr, und das neue Geschlecht wendet sich immer entschlossener einer anderen Auffassung zu. Vor diesen Arbeiten aber steht der Laie, nicht selten selbst der künstlerisch Gebildete, meist ratlos da. Denn er sieht vor allem, daß keinerlei Rücksicht genommen wird auf Anatomie und Perspektive, auf Lokalfarben und Tonwerte, kurz, auf Naturtreue in irgendeinem Sinne. Dazu erschreckt die verwirrende Mannigfaltigkeit der

Gestaltung. Hier ordnen sich Figuren, Bäume, Berge, Wolken und Häuser in rhythmischen Kurven — dort pressen sie sich in Dreiecke, in Quadrate oder in andere geradlinige geometrische Gebilde — Buntheit herrscht in dem einen Bilde, Farblosigkeit in einem anderen — keinerlei Gegenständliches läßt sich in diesem oder in jenem entziffern. Der Oberflächliche — der übrigens mitunter auch als Kritiker an einer Zeitung wirkt — hilft sich auf einfache Weise: Er erklärt alle diese Maler für Narren oder für bewußte Betrüger, die auf Sensation ausgehen und das Publikum bluffen wollen, um des Geschäftserfolgs gewiß zu sein. Oder er spricht mit überlegenem Achselzucken davon, daß diese Leute — „nichts können". Solch oberflächlichem Urteil aber widerstreiten gewichtige Tatsachen. Einmal wissen die Expressionisten ihre Auffassung mit Klugheit und Wärme, manchmal sogar mit Geist zu verteidigen. Sodann ist ihre Kunst vorläufig durchaus nicht einträglich. Neun Zehntel aller Bilder, die heute verkauft werden, gehören dem reinen Naturalismus oder seiner jüngsten Spielart, dem Impressionismus, an. Endlich stimmt es keineswegs mit dem „Nicht-Können". Fast alle der jetzt dem Expressionismus hingegebenen Maler haben die gründlichste naturalistische Ausbildung hinter sich. So muß der ernster Urteilende denn zugestehen: es handelt sich bei der neuen Bewegung um ein grundsätzlich anderes Wollen, um eine grundsätzlich andere Überzeugung vom Wesen der künstlerischen Gestaltung.

Noch jedesmal, wenn sich das Schaffen eines Geschlechts in schroffsten Gegensatz stellte zu der Auffassung, die eben noch die Kunst und damit auch die öffentliche Meinung beherrschte, wurde der Tadel mangelnder Rücksicht auf die Überlieferung mit allem Nachdruck, ja, mit Fanatismus erhoben. Und immer zum mindesten mit dem oberflächlichen Schein des Rechts. Stellt doch jede selbstbewußte neue Artung des künstlerischen Schaffens eine Reaktions-

erscheinung dar auf das Schaffen der jüngsten, noch nicht ganz überwundenen Vergangenheit. Zumeist sogar eine leidenschaftlich und mit Absicht betonte. Die Anschauung vom Wesen der Kunst, die eben noch galt, wird verneint. Und so erscheint die neue Überzeugung gegenüber der angegriffenen tatsächlich traditionslos. Der Bruch mit der jüngsten Vergangenheit kann sich aber sehr wohl mit engem Anschluß an eine frühere Vergangenheit vereinen, so daß eben das Bestreben, eine alte und hohe Überlieferung zurückzugewinnen, die Absage an die augenblicklich herrschende Überlieferung in sich schließt.

Ein paar Beispiele aus der europäischen Kunstgeschichte. Als die ersten Schöpferpersönlichkeiten der italienischen Renaissance auftraten wider die von jenseits der Alpen eingeführte, im Süden niemals ganz heimisch gewordene Gotik — war damals nicht der Vorwurf berechtigt, daß sie die Tradition zweier Jahrhunderte über den Haufen warfen? Eine Tradition, der Italien die Dome von Mailand, Orvieto und Siena verdankte? Und doch spürten jene Künstler tiefer als die Erbauer dieser Werke, daß das Wesen des südlichen Kunstgestaltens in der harmonischen Formenbildung nicht in der Ausdrucksgestaltung des Nordens ruht. Sie brachen mit der eigenen Zeit und knüpften an die Antike an, deren Geist dem ihren wesensverwandt war.

Ferner. Als die deutsche Kunst sich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts abwandte von der Renaissance, die sie Italien entliehen hatte, und der ekstatischen Barocke zukehrte — da griff sie zwar nicht bei der Einzelbehandlung der Formen, wohl aber in ihrem Drang nach deren Vergeistigung, nach stärkstem Ausdruck auf jene Tage zurück, in denen die gotischen Dome von der Erde dem Himmel entgegenwuchsen.

Sehen wir zu, ob der unaufhaltsamen Wandlung des künstlerischen Schaffens, die wir miterleben dürfen, nicht eine

ähnliche Verbindung von Bruch mit der jüngsten Vergangenheit und von Anschluß an eine ältere, für uns wertereichere Tradition zugrunde liegt.

Nicht vereinzelt steht die Kunst da. Sie ist eine der vielen Erscheinungen, in denen eine Gesamtkultur ihr inneres Wesen ausdrückt. Um daher den Wechsel der Kunst in unseren Tagen verstehen zu können, müssen wir einen Blick auf die geistigen, politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände werfen.

Die europäische Kulturepoche, die in Weltkrieg und Revolution einmündete, entbehrte gewiß nicht der Größe. Eines aber fehlte allen Völkern, die sich in ihre selbstgeschaffenen Güter teilten: die Unterordnung aller Kräfte unter eine bestimmende oberste Kraft. Ausbreitung oder Vertiefung — noch jede Zeit stand vor dieser Wahl. Das 19. Jahrhundert zog — von seinem Standpunkt nicht ganz ohne Recht — das Wirken in die Breite vor. Nie hatten alle jene Wissenschaften, die sich der Erforschung des Tatsächlichen widmen, so viele Großtaten zu verzeichnen, nicht zuletzt dank der eben erst erworbenen Fähigkeit vollendeter Kleinarbeit. Befreit von den Zufälligkeiten des Experimentierens erlangte die Technik die Vollkraft ihres Leistungsvermögens. Ihr Kind ist die Maschine, die schneller, genauer und billiger arbeitet, als der Geübteste imstande wäre. Sie schuf die Industrie und schenkte ihr die Verkehrsmittel, damit sie ihre zahllosen Erzeugnisse, gesichert vor Gefahren mit früher nicht einmal geträumter Schnelligkeit in die entferntesten Länder trüge. Der Handel sproßte und blühte. Reichtum war seine Frucht. Gewaltige Vermögen häuften sich in den Händen Weniger auf, und der Kapitalismus übernahm die Führung der Staaten und ihrer Wirtschaft. Allein die Reichtümer, welche die gemeinsame Arbeit von Wissenschaft, Technik, Industrie und Handel erzeugt hatte, waren das Werk aller, wenn-

gleich die Leistungen der einzelnen Beteiligten von unterschiedlichem Wert für den Enderfolg waren. So wollte auch keiner ausgeschlossen bleiben von der Verwertung jener Güter zu genußbringendem Leben. Dem kapitalistischen Streben gesellte sich das soziale. Technisch gesinnte Kulturen haben stets die Neigung, das Dasein so angenehm und so leicht wie möglich zu gestalten. Wie ursprünglich das Wollen das Können hervorrief, wirkt später das Können auf das Wollen zurück und beeinflußt es in seinem eigenen Sinn. Die öffentliche Sicherheit, die Hygiene, die Ästhetik der äußeren Lebenshaltung, die Erleichterungen aller Bequemlichkeiten wie des Zugangs zu einem verhältnismäßig durchaus nicht niederen Gesamtniveau der Bildung erreichten einen ungewöhnlich hohen Stand.

Eine Kultur, die so augenfällige, so mannigfaltige und so zahlreiche Vorzüge aufweisen konnte, mußte auch mit ausgleichenden Mängeln behaftet sein. Die Kultur des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts war bis zur Rücksichtslosigkeit folgerichtig extensiv gesinnt. Sie konnte nicht gleichzeitig intensiv gesinnt sein. Sie war unphilosophisch, unreligiös und unkünstlerisch, kurz, materialistisch und ungeistig ihrem innersten Wesen nach. Gewiß beschäftigte man sich aufs angelegentlichste mit Philosophie, Religion und Kunst. Aber nicht gefühlsmäßig von innen heraus — von außen her trat man mit dem Interesse des Forschers an sie heran. Der wissenschaftliche Spürtrieb ersetzte die lebendige Anteilnahme. Die jüngste Vergangenheit, die halb noch Gegenwart ist, hatte weder eine einheitlich gefühlsmäßige Weltanschauung, wie sie die abendländischen Völker im Mittelalter trotz aller politischen Spaltungen und Wirren geeint hatte, noch eine einheitliche der Vernunft, wie sie etwa dem Zeitalter der Aufklärung zu eigen war. So fehlte dieser reichen, allzu reichen Kultur die architektonische Gliederung, die wegeweisende, oberste Kraft.

Und die Künste? Sie spiegeln getreu die Gesamtkultur, der sie entwuchsen. Es war nur logisch, daß eine Kultur, die keine architektonische Gliederung kannte, auch keine eigene Architektur hatte. Das Bauen hörte auf, ein Gestalten zu sein: Es war zu einem Studium geworden. Es stand im Banne des Eklektizismus. Die Architektur wanderte zurück auf dem Wege, den sie in mehr denn zwei Jahrtausenden durchmessen hatte. Die Bautechnik hingegen schritt kühn und eilig auf unbetretenen Pfaden in neues Land. So trennten sie sich und der Abstand wuchs.

Jahrtausendelang war die Malerei der Baukunst als ihrer natürlichen Führerin gefolgt. So war sie auf guter Bahn geblieben. Nun aber wußte die Architektur nicht, wohin sie sich wenden sollte. Sie kannte nur die Wege, die aus der Vergangenheit herüberleiteten, den Pfad in die Zukunft vermochte sie nicht zu entdecken. Was blieb der Schwesterkunst übrig, als ihn auf eigene Faust zu suchen und den gefundenen mit Entschlossenheit zu betreten? Die Malerei sagte sich los von der Baukunst. Das selbständige, überallhin versetzbare Tafelbild wurde die Losung. Allein auch der Maler vermochte nicht, sich der wissenschaftlich-technischen Grundtendenz seiner Zeit zu entziehen. Er beugte sich vor der Macht der Wirklichkeit. Unangreifbares Dogma wurde dies: Aufgabe der mit der Fähigkeit nachzuahmen ausgestatteten Malerei sei es, die Natur so getreu wie möglich, wenn auch natürlich im Sinne des Malers, wiederzugeben. Die sogenannte „Richtigkeit" wurde wichtigstes Erfordernis des vollendeten Kunstwerks. Auf Richtigkeit der anatomischen Zeichnung, auf Richtigkeit der Lokalfarben und der Tonwerte, auf Richtigkeit der Linien- und der Luftperspektive, auf Richtigkeit der Milieuschilderung bei den sogenannten Genreszenen und des Kostüms bei historischen Gemälden ging alles Streben der fertigen Künstler wie der Lernenden. Die Mehrzahl der Maler ließ sich an der platten Nachschrift der

Wirklichkeit genügen. Das Auftauchen einer Rivalin verlockte dazu: Spielte doch die Photographie dem Laien einen Maßstab in die Hand, mit der er die Richtigkeit selbständig nachprüfen konnte. Wieder andere verfälschten unter gänzlicher Verkennung der von Antike und Renaissance geübten Grundsätze die Wirklichkeit in einer dem Publikumsgeschmack schmeichelnden Weise, indem sie sie „idealisierten". Auch die Minderzahl der Echten und Eigenpersönlichkeiten — sie waren zu allen Zeiten in der Minderheit — hielt an der Auffassung fest, daß die Malerei ihre Gestaltungen in Einklang mit der sichtbaren Wirklichkeit zu setzen habe. So entstand jene Kunstübung, die man als „geläuterten Naturalismus" bezeichnen darf. In Deutschland — ich erinnere an Leibl, Schuch und Trübner — trachtete man, die von der Natur gebotenen malerischen Werte aufzuspüren, und ließ die Persönlichkeit des Schaffenden hinter der Sachlichkeit ihres Werkes sich verbergen. Weiter noch ging Marées. Er deckte die Gesetze auf, nach denen die Natur als lediglich für das Auge vorhandene Welt vom Maler erfaßt und im Bilde verarbeitet werden kann. In Frankreich räumte man der empfänglichen Sinnenseele des Künstlers die erste Rolle ein. Der Eindruck, den die Wirklichkeit als Form, als Farbe, als Licht, als Bewegung, als Versinnlichung seelischer Regungen auf den Schaffenden machte, wurde hier als Entscheidendes gewertet. Die Frucht dieser Überzeugung war der Impressionismus, dem Meister wie Manet, Monet, Renoir, Degas und die schon halb als Expressionisten anzusprechenden Van Gogh, Gauguin und Cézanne zu hohem Ruhme verhalfen. Auf deutschem Boden sorgten glänzende Könner wie Liebermann für die Verbreitung dieser Auffassung. Der Impressionismus bedeutet die extremste Ausbildung des von der Architektur gelösten Werks. Nur hochtalentierte Persönlichkeiten, welche die das lückenhafte Kunstprogramm ergänzenden Eigenschaften mitbringen, können Vollkunstwerke hervor-

bringen, wo der persönlichen Willkür ein so weiter Spielraum gegönnt ist.

Zusammenfassend mag die Malerei des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts etwa dahin charakterisiert werden: Dank der materialistisch-technisch-wissenschaftlichen Auffassung der Gesamtkultur: Vorherrschaft der Technik und des Wissens, verbunden mit einer Vorherrschaft des Stofflich-Gegenständlichen über die Form, ja, sogar über den geistigen Gehalt — Auffassung der gesamten Malerei als einer Porträtkunst, im weitesten Sinne natürlich — Loslösung von der Architektur, weil diese der Malerei nichts zu bieten hatte, Abwendung von monumentaler Gestaltung — infolge des Mangels an einheitlicher Welt- und Lebensanschauung und infolge der Zersplitterung der Kulturkräfte: weitestgetriebener Individualismus, der auch jene ergriff, denen die Natur selbst die Eigenpersönlichkeit versagt hatte. Alles in allem eine Kunstkultur, die sehr wohl einzelne hervorragende Leistungen als Geschenke begnadeter Persönlichkeiten hervorzubringen vermochte, die aber gänzlich unfähig, ja nicht einmal ernstlich gewillt war, einen einheitlichen Stil zu schaffen.

Wenden wir uns nun der Gegenwart zu. Die europäische Gesamtkultur ist in einer Umwälzung begriffen, die nicht etwa eine Folge der politischen und wirtschaftlichen Revolution ist, sondern die vielmehr selbst erst die Revolution hervorrief. Der Weltkrieg hat ihren Verlauf nur beschleunigt, ihre Äußerungen gewaltsamer gestaltet. Geschaffen hat er sie nicht. Arbeitet doch jede geistige, politische und wirtschaftliche Bewegung zugleich an ihrem Siege und an ihrem Untergang. Die immer rücksichtslosere Ausprägung des fürstlichen Absolutismus erzeugte zu Ende des 18. Jahrhunderts die französische Revolution. Der Sieg des Kapitalismus auf der ganzen Linie erzeugte den Weltkrieg und die Revolution. Und den Sozialismus oder Kommunismus wird dereinst das

gleiche Schicksal ereilen. Denn die Geschichte bewegt sich in Pendelschwingungen, deren jede freilich zum mindesten ein Jahrhundert für sich beansprucht. Vorläufig allerdings sind wir noch mitten in der Umwälzung unserer ganzen Kultur befangen. Die Grundtendenz der neu sich bildenden Gesamtkultur erstrebt eine entschiedene Absage an den Materialismus der vergangenen Epoche, eine Absage, die vor allem den Kapitalismus trifft, erstrebt Ersetzung des Individualismus durch den Sozialismus, und damit zusammenhängend eine Architektonisierung des gesamten Lebens. Diese Grundtendenz war schon seit geraumer Zeit im stillen wirksam. Auf geistigem Gebiete drückte sie sich aus in einer Umkehr zu philosophischem Denken, in dem Drang, die zahllosen Einzelergebnisse der einzelnen Wissenschaften, die allgemach jeder Überschaubarkeit zu spotten drohten, zusammenzufassen, leitenden Gedanken unterzuordnen. Auch eine neue religiöse Bewegung setzte ein. Sie darf freilich nicht überschätzt werden. Zur Bildung einer den ganzen Menschen erfüllenden, sein ganzes Fühlen und Wollen bestimmenden religiösen Überzeugung neuer Prägung reicht sie nicht aus. Wohl aber zur Erzeugung einer tiefen und schönen Sehnsucht. Die Übersättigung am Materialismus bereitet die Rückkehr zur Verinnerlichung, zu einer Vergeistigung und auch zu einer Ethisierung der Kultur vor. Der Drang zur Architektonisierung ist auf politischem, wirtschaftlichem und sozialem Gebiet nicht minder wirksam. Auch setzte die Bewegung schon lange vor dem Weltkrieg ein. Der Zug zur Monumentalität sprach sich aus in der Trustbildung, die so charakteristisch ist für unsere Tage, in der Aufsaugung der kleinen Gemeinden durch die Großstädte, der kleinen Fabriken durch die Riesenunternehmungen, der Provinzialbanken mit ihrem beschränkten Kapital durch wenige, das Gebiet eines ganzen Staates ihrer finanziellen Macht unterwerfenden Großbanken, in der Verdrängung der Detaillisten-

läden durch die Kaufstädte der Warenhäuser, in den gewaltigen Trutz- und Schutzverbänden zur Förderung und Durchsetzung gemeinsamer materieller und geistiger Interessen. Allein alle diese Erscheinungen waren Äußerungen der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Die jetzt anhebende sozialistische setzt das Werk fort — aber in ihrem eigenen Sinne, die Architektonisierung vollendend. Denn sie setzt überall den größten Trust an Stelle der kapitalistischen Einzeltruste: den Staat, der die Gemeinschaft aller ist.

Die Kunst ist feinfühlig. Sie ist immer Ausdruck ihrer Zeit. Aber sie braucht nicht ihr positiver Ausdruck, braucht nicht Versinnlichung der gerade herrschenden Kulturtendenz zu sein. Sie kann auch ausdrücken, was einer Zeit fehlt, und wonach diese sich sehnt. Dann wird sie zum negativen, aber nicht minder wahren Ausdruck einer Kultur und deutet in die Zukunft. So geschah es auch mit der Kunst zu Beginn unseres Jahrhunderts. Gleichzeitig mit der Architektonisierung des Lebens setzte die Architektonisierung der Kunst ein. In den Ländern des deutschen Kulturkreises begann die Bewegung auf dem Gebiete der Baukunst. Zunächst ging sie mit Ungestüm, mit Übertreibungen vor. Man räumte mit allen historischen Stilen auf, man verkündete die nackte Materialechtheit und Zweckgerechtigkeit als ästhetisches Ideal und scheute nicht zurück vor der Folgerung, in der reinen Zweckmäßigkeit eines Formgebildes bereits die Erfüllung des höchsten Schönheitsstrebens selbst zu erblicken. Dies waren Übertreibungen, gewiß. Aber sie entkeimten einem gesundeten Gefühl für das Wesentliche. Es währte nicht lange, so schlug man sich durch Gestrüpp und Wirrnis hindurch auf den rechten Weg zu einer neuen Baukunst, die, mit den unserer Zeit eigentümlichen Mitteln arbeitend und alle Errungenschaften der Wissenschaft wie der Technik geschickt verwertend, den Bedürfnissen jener Menschen gerecht zu werden

vermag, die Kinder des 20. Jahrhunderts sind. Und wie man tastend erst, dann immer sicherer, die halbvergessenen Gesetze künstlerischen Schaffens wieder anwenden lernte — wie man sich auf einfache, klare und doch zwingende Raumgestaltung besann — wie man die Geheimnisse der Schönheitswirkung in den Verhältnissen statt im Beiwerk neu entdeckte — da kam man, fast ohne Wissen und Wollen, in eine ganz andere und viel engere Beziehung zu dem Wirken einer großen Vergangenheit. Nicht mehr die Einzelformen überlieferter Stile sucht man heute hervor, um sie Bauten, die anderer Geistigkeit, anderen Bedürfnissen Rechnung tragen, umzuhängen wie ein erborgtes, schlechtsitzendes Kleid: Dem Schaffensprozesse selbst spürt man nach, der so ehrwürdige Denkmale hervorgezaubert hat, und sieht mit freudigem Erstaunen, daß die Wirkung, die von solchen neuzeitlichen Schöpfungen ausströmt, der Beobachtung jener selben Gesetze zu danken ist, deren Befolgung auch den Meisterwerken verflossener Kulturen ihre starke und edle Haltung verbürgt. Bei der Architektur und bei dem von ihr abhängigen Kunstgewerbe hat mithin der Bruch mit dem, was das ausgehende 19. und das beginnende 20. Jahrhundert als „ihre Tradition" bezeichneten, erst wieder zur Anknüpfung an eine echte Tradition geführt.

Ähnliches erleben wir heute an der Malerei. Auch bei ihr ist der heftige, hier und dort Übertreibungen und Seltsamkeiten erzeugende Bruch mit der jüngsten Vergangenheit zugleich ein Wiederanknüpfen an eine frühere, an dauernden Werten köstlich reiche Vergangenheit, ein Wiederanknüpfen teils an die monumentale Überlieferung alter orientalischer Kunst, teils an die ausdruckstarke des frühen Mittelalters. Und auch für die Malerei gilt es, nicht in die sklavische Abhängigkeit der Nachahmung zu versinken, sondern den Wirkungsgesetzen der Kunstübungen nachzuspüren, deren Äußerungen als irgendwie wesensverwandte erfühlt werden.

Diese Verwandtschaft ruht eben darin, daß hier wie dort eine nicht-materialistische Auffassung sich künstlerisch offenbart. Gegenüber dem Naturalismus in allen seinen Spielarten, der dem Nährboden materialistischer und technisch-wissenschaftlicher Weltanschauung entsproßte, geht die heute um Anerkennung ringende Malerei aus von dem Streben nach Vergeistigung und Verinnerlichung. Sie ist überdrüssig geworden der Herrschaft des Stoffes über Form und Gehalt und wünscht die Entmaterialisierung. Zugleich ist sie sich bewußt geworden, daß die uralten Gesetze des rein künstlerischen Schaffens unter allzuviel Bereicherung und Verfeinerung, unter allzuviel Wissen begraben wurden. Sie zieht die verschütteten wieder empor. Und greift so zum Einfachen und Elementaren. Nicht minder peinigend wird der Mangel an einer allen gemeinsamen Überzeugung gefühlt, die Zersplitterung ins Allzu-Individuelle. Man sehnt sich zurück zu den gefesteten Traditionen der Stilbildung. Die Neuaufrichtung einer unserem eigenen Fühlen, Wollen und Bedürfen entwachsenen Baukunst gewährt endlich die Möglichkeit, den Anschluß an die Architektur, als die wegeweisende Schwesterkunst, zu suchen, monumentale, der persönlichen Willkür entrückte Werke im Rahmen großer, umfassender Gesamtkunst zu schaffen. Mag auch das Ziel selbst noch in weiter Ferne liegen: Die Malerei ist auf gerader Bahn zu ihm.

Jedes Kunstwerk der Malerei verknüpft geistigen Gehalt und Form zu unlöslicher Einheit. Fast ein jedes verbindet diesen beiden Grundelementen noch einen in näherer oder entfernterer Beziehung zu den Erscheinungen der sichtbaren Wirklichkeit, also zur Natur, stehenden Stoff. Hier bergen sich die tiefsten Geheimnisse des künstlerischen Gestaltens. Denn kein Schaffender gleicht irgendeinem anderen ganz genau in der Weise, Gehalt, Form und Stoff zu binden. Doch sei der Versuch gewagt, die Näherverwandten zu Gruppen zu ordnen.

Die erste Gemeinschaft umschließt jene Persönlichkeiten, die zunächst erfüllt sind von einem, vielleicht auch gedanklich faßbaren Gefühl, das als geistiger Gehalt auftritt, die Form herbeiruft und sie einem Stoffe sich vermählen heißt. Wendet sich das Gefühl zuerst einer Formvorstellung zu, so treten diese Künstler näher an die zweite, wendet es sich einem Gegenstande zu, so treten sie näher an die dritte Gruppe heran.

Die Schaffenden der zweiten Gemeinschaft beginnen mit der Form, in der sich ein Gehalt verdichtet. Gleichgültig ist, welcher Art die in ihnen herrschende Formvorstellung ist: Der eine erlebt die Welt als Linie und Rhythmus, ein anderer als Licht, ein dritter als Farbe, ein vierter als Bewegung und ein fünfter als Raum. Und wieder werden unter diesen Künstlern, denen alle Bildgestaltung aus Formvorstellungen fließt, die einen mehr von einem die Sinne berückenden Spiele angelockt, während die anderen die Formelemente vor allem als beseelte Kräfte erfühlen, deren geheime Ausdrucksfähigkeit es zu enthüllen gilt.

Die dritte Gruppe baut auf dem Stoffe auf. Sie ist angewiesen auf die zahllosen Anregungen, die ihr die Erscheinungen der sichtbaren Wirklichkeit bieten. Künstler dieser Art setzen die Eindrücke um, mit denen die Natur sie allerwärts und unaufhörlich bestürmt, und jeder von ihnen entnimmt dem unerschöpflichen Schatze, womit gerade nur er allein zu wuchern befähigt ist. Auch die zeitliche und dynamische Oberherrschaft des Stofflichen kann echte Kunstwerke hervorbringen, wie die altholländische Kunst oder so manche Meisterwerke des Impressionismus oder des geläuterten Naturalismus beweisen. Voraussetzung bleibt nur, daß der Maler an allem Gegenständlichen einzig beachtet und der Verarbeitung für würdig hält, was nur mit den Mitteln seiner Kunst versinnlicht werden kann.

Wie die einzelnen Schöpferpersönlichkeiten, so neigen auch ganze Kulturen bald mehr zu einer Betonung des geistigen

Gehaltes und der Form, bald mehr zu einer Betonung des Stoffs. Hier liegt denn auch das Kernproblem des Expressionismus und seiner scharfen Scheidung vom Naturalismus in allen seinen Spielarten. Als Kinder einer Zeit, die nach Erlösung von der materialistischen Weltauffassung wenigstens sich sehnt — als Kinder einer Zeit, die nicht mehr den naiv-anmaßenden Glauben teilt, Wissenschaft und Verstand seien berufen, alle Rätsel zu ergründen — als Kinder einer Zeit, die, wenn auch unter erbitterten Kämpfen, danach ringt, das Gemeinsame über das Trennende zu stellen — erleben diese Maler des Expressionismus jeder für sich und jeder auf die ihm eingeborene Weise doch alle das gleiche. Und ihrer aller bemächtigt sich der Drang, das Kunstwerk als von innen nach außen gebildetes Werk zu schaffen. Das Primat der Innenwelt des Künstlers ist wieder aufgerichtet.

Was bei den expressionistischen Gemälden aller Spielarten zunächst auffällt, ist die Verbindung eines positiven mit einem negativen Element. Wir beobachten bei den besten Werken — und nur auf diese soll sich die Untersuchung stützen —, eine Straffheit der Komposition, eine Geschlossenheit des Liniengefüges, eine an den Kontrapunkt der Musik erinnernde Notwendigkeit der farbigen Harmonie, einen Drang nach Ausdrucksgestaltung, die nur mit den der Malerei eigentümlichen Mitteln arbeitet — und auf der anderen Seite eine so offensichtliche Veränderung der Erscheinungen, die uns die sichtbare Umwelt bietet, daß die oftgehörte, billige Erklärung: „Der Künstler kann nichts und hat darum die Natur verschandelt," für jeden nicht oberflächlich Urteilenden von vornherein von der Hand zu weisen ist. Wenn bei diesen Werken das Gegenständliche oft kaum erkennbar gemacht ist, ja mitunter gänzlich fehlt — wenn es der Linie, der Farbe, einem bestimmten Ausdruck zuliebe von grundaus verwandelt wird: So handelt es sich eben nicht etwa darum, daß der

Künstler die Natur so, wie sie auch dem Blick des Laien und dem mechanischen Auge des Photographenapparates sich offenbart, nicht darstellen konnte, sondern darum, daß er sie nicht so darstellen wollte. Sofort erhebt sich die Frage: „Ja, aber darf denn der Künstler die Natur so willkürlich verwandeln?"

Wer diese Frage verneint, der muß vier Fünfteile aller Kunstwerke, nicht etwa derer, die heute gefertigt werden, sondern der berühmtesten und geschätztesten Kunstwerke aller Zeiten und Völker verdammen. Was haben die ägyptische und die assyrische, babylonische, die frühgriechische, die byzantinische und die romanische Kunst, jene der Gotik und genauer besehen, selbst die der Barocke, die indische, chinesische und japanische, die aztekische und peruanische, die Kunst der Naturvölker — was haben sie sämtlich mit jener Naturtreue zu tun, die von der jüngstvergangenen Epoche gefordert ward? Sie alle haben die Formen der sichtbaren Umwelt, Menschen, Tiere, Pflanzen und Dinge jeder Art einem sehr bestimmten Formwollen unterworfen, der sie im vollendeten Kunstwerk in neuer Form erstehen ließ. Einzig die antike Kunst etwa seit dem 5. Jahrhundert vor Christi Geburt, die Renaissance in ihrer späteren Entwicklung und die Kunst des 19. Jahrhunderts haben sich bestrebt, Abbilder der Wirklichkeit zu geben, und erst das 19. Jahrhundert hat mit der Forderung Ernst gemacht, daß nur die gänzlich unveränderte sichtbare Wirklichkeit Gegenstand des malerischen Schaffens zu sein habe. Wir sind nur bereits viel zu sehr gewohnt, die Abweichungen älterer Werke von den Formen der Natur als etwas Gegebenes hinzunehmen, um diese Abweichungen mit derselben Eindringlichkeit auf uns wirken zu lassen, mit der sie an modernen Schöpfungen uns bedrängen. Selbst wenn wir einen Holzschnitt des bislang gefeiertsten, wenn auch nicht größten, deutschen Malers, einen Holzschnitt Dürers, ganz unbefangen betrachten: Wie weitab von jener Wirklichkeit, die unser Auge

erfaßt, sind diese Menschen, sind ihre Gewänder, sind Bäume und Wolken! Je länger wir Dürers Werke beschauen, desto klarer erkennen wir, daß ein strenger Formwille alle Einzelheiten bestimmt hat, daß seine Ausdruckskraft die Wirkung sichert, und daß von einem Naturalismus im Sinne des 19. Jahrhunderts keine Rede ist. Mit Absicht habe ich gerade auf Dürer gewiesen. Nicht nur, weil er zu hoch steht, um von irgendwem unkünstlerischen Schaffens bezichtigt zu werden. Auch darum, weil er sogar zu jenen Künstlern zählt, die sich verhältnismäßig eng an die Natur gehalten haben. Um wieviel weiter ab von der sichtbaren Wirklichkeit haben sich die Maler Ägyptens und Indiens, die frühen Meister von Ravenna, Köln oder Siena entfernt! Will man etwa wirklich einen mittelalterlichen Meister für so naiv und jeder Beobachtung so unfähig halten, daß er nicht gewußt haben sollte: die Luft des wolkenlosen Himmels ist blau und nicht von reinem Golde?

Kehren wir lieber die Frage, ob der Künstler von der sichtbaren Natur sich abwenden darf, um und fragen wir: „Gehört die Naturtreue überhaupt zu den wesentlichen Merkmalen eines Bildes?“ Keinerlei Erwägung irgendwelcher Art kann uns zwingen, sie zu bejahen. Obwohl freilich dem einzelnen Künstler das Recht zusteht, dies für sich, für seine persönliche Schaffensart zu tun. Das einzige Merkmal aber, das jedem Werke, jeder Kunst zu eigen sein muß — das solcher Schöpfung das Befreiende, das Erlösende gewährt — das sie unterscheidet von allem, was die Natur und was die Menschenhand hervorbringt: Es ist seine innere Notwendigkeit und darum auch letzten Endes seine innere und äußere Harmonie. Gestaltete Vollkommenheit, Symbol im kleinen der nur erträumten, nur erfühlten, niemals erfaßbaren Vollkommenheit des Weltganzen zu sein, ist die Aufgabe jedes Kunstwerks. Nur unzerstörbare und notwendige Einheit aller zu seinem Aufbau verwendeten Ele-

mente vermag diese zu verbürgen. Welcher Elemente aber der Künstler sich bedient, ist ohne Belang. Die Wahl der Wirkungsmittel steht ihm frei. Er muß nur verstehen, sie zu meistern. Vermag er dies, so wird sein Werk zu einer kleinen, in sich geschlossenen Welt, die sich der Umwelt, der Wirklichkeit gegenüber, selbstherrlich behauptet — und die ihr eben darum keine Formen zu entlehnen braucht.

Die expressionistische Malerei hat das Primat der Innenwelt wieder aufgerichtet. Die Versinnlichung des im Schaffenden Lebendigen ist ihr alles. Eben darum kehrt sie sich ab von getreuester Wiedergabe der Natur und überläßt sie neidlos der zu solchem Amt weit besser befähigten Photographie. Sie weiß, daß Farbe, Linie, Licht und Dunkel nicht nur sinnliche Reize auf das Auge ausüben: Sie ist sich auch der Ausdruckswerte bewußt, die in diesen Aufbauelementen des Bildkunstwerks ruhen, und spürt ihnen nach. Sie hat nicht minder erkannt, daß eben jene ursprüngliche Ausdruckskraft der Elemente, aus denen das Bild sich zusammenfügt, bei allzu enger Annäherung an die Formen der Natur sich verflüchtigen muß.

Darum ist es auch bis zu einem gewissen Grade verständlich und berechtigt, wenn die heute aufstrebende Malerei im allgemeinen mit dem Namen des „Expressionismus", also einer „Ausdruckskunst" belehnt wird. Verfolgen wir freilich den Lauf der verschiedenen Strömungen genauer, so entdecken wir, daß die Bezeichnung „Expressionismus" im engeren Sinn doch nur für das Schaffen einer bestimmten Zahl von Künstlern am Platze ist. Sie trifft nämlich vornehmlich für jene Maler zu, die einem rein gefühlsmäßigen, man möchte fast sagen, explosiven Schaffen zuneigen. Zu allen Zeiten zählten die Künstler aber auch der Wissenschaft und der Theorie hingegebene Grübler in ihren Reihen. Solchen ist es Bedürfnis und Freude, dem Ursprung der Gestaltungswirkung nachzuforschen. Und wählt unter diesen der eine das Gesetz

zum Fundament, auf dessen gefestetem Grund er sein Werk in die Höhe führt, so zieht der andere vor, das vom Gefühl Geschaffene dem nachprüfenden Urteil unverrückbarer Maße zu unterwerfen. Nicht wenige Künstler aber wollen, wie schon betont ward, nichts von einer, wie immer gearteten Berechnung wissen. Sie vertrauen ihrem Augenmaß und ihrem eingeborenen Formgefühl. Wieder aber fragt es sich, wohin dieses sie verweist. Die einen lockt das Einfache, Elementare — die anderen das Vielgestaltige, Reiche. Jene erzeugen Gebilde, die den von der Geometrie hervorgebrachten verwandt sind, diese wandeln die Natur innerlich um zu einer neuen, der Innenwelt des Malers entwachsenden Natur.

Wir haben für die moderne Kunst vier Kulturkreise des Abendlandes zu unterscheiden: Den deutschen, zu dem auch Österreich und die deutsche Schweiz gehören; den französischen, der die romanischen Länder umfaßt, und der sich mit dem deutschen in Holland und in den skandinavischen Reichen deckt; den russischen und den englischen, der freilich nur für Baukunst und Kunstgewerbe ernsthaft schöpferisch in Betracht kommt. Es ist lächerlich kleinlich und fruchtlos, bei einer Bewegung, die im europäischen Abendland einsetzen mußte, einfach, weil ihre Zeit gekommen war, eine genaue Scheidung des Anteils vornehmen zu wollen, den die einzelnen Kulturvölker an ihr haben, und aus mißverstandenem Patriotismus abzulehnen, was nicht nachweisbar einzig und allein heimisches Erzeugnis ist. Jedes Volk verarbeitet ja doch die Anregungen, die ihm von draußen zugetragen werden, oder die es draußen sucht, in seinem Geiste, bildet sie um und macht sie sich zu eigen. So darf man denn sagen: Die Glieder des deutschen, des französischen und des russischen Kulturkreises hatten und haben den gleichen Anteil an dem Aufblühen des Expressionismus im weiteren Sinne, und keine Gruppe wäre ohne die andere

so weit vorgeschritten. Väter unseres Kunstschaffens waren Marées und Hodler, Munch, Cézanne und van Gogh, um nur die bedeutsamsten Namen zu nennen. Strebten die einen mehr einer neuen Gesamtkunst zu, einer Monumentalisierung der Malerei, einer Befreiung von den Fesseln der bloßen Naturnachahmung, so wandelten die anderen die von der Natur gebotenen Erscheinungen selbst im Sinne bildmäßigen Gestaltens um, entmaterialisierten sie. Diese Künstler haben in ihrer Art Vollkommenes und Bleibendes geleistet. Die radikale Erlösung aber von der Oberherrschaft der Natur und des Stoffes erfolgte erst durch die Auswertung der von jenen begonnenen Gestaltungsweise, in jener Auswertung, die in den verschiedenen Ländern unabhängig voneinander unter dem Drängen desselben Zeitgeistes und doch wiederum in engster Gemeinsamkeit vorgenommen wurde.

Im Rahmen eines kurzen Vortrags muß ich mich auf skizzierende Andeutungen beschränken. In Deutschland begegnen wir der größten Mannigfaltigkeit, aber auch eben darum der geringsten Einheitlichkeit. Hier haben wir einmal den reinen Gefühlsexpressionismus, wie er am elementarsten von dem visionären Seelenkünder Kokoschka und von der fast barbarischen Urkraft Noldes vertreten wird. Dieser Expressionismus im engsten Sinn, der seine Abstammung vom Impressionismus nicht verleugnen kann und gleichsam dessen Umkehrung darstellt, wirft eine im Innern des Künstlers neugeformte Natur auf die Bildfläche und verschmäht jegliche Bindung durch aussprechbare Gesetze. Ihm tritt der theoretische, sich auf Erforschung der Ausdrucksmittel stützende Expressionismus gegenüber, dem die Einhaltung des — ursprünglich Tatsachen der Empfindung und des Gefühls entwachsenen — Gesetzes über allem steht. Er verkörpert sich am reinsten in Kunst und Lehre Adolf Hölzels. Die Brücke zwischen beiden Gruppen wird von Künstlern wie Franz Marc geschlagen, in dem die deutsche Kunst den

schmerzlichsten, ihr durch den Weltkrieg zugefügten Verlust betrauert. Sein Schaffen eint ein von Mystik gesättigtes Gefühl mit hohem Sinn für eine der Mathematik verwandte, gefestete und notwendige Ordnung. Aber auch die reine Abstraktion von allen Formgestaltungen der Natur fehlt nicht. Man denke an Klees Weise, innere Erlebnisse in geheimnisreicher, Tiefstes in uns anrührender Form und Farbgesichten auszudeuten. Alles in allem streben die deutschen Expressionisten vor allem nach Verinnerlichung und Durchgeistigung, nach restlosem Aufgehen des Seelischen in der formalen Erscheinung sowie, dank der wieder erstandenen Architektur, nach erneutem Anschluß an das, Monumentalität verbürgende, Schaffen der Baukunst.

Die russischen Maler bringen die ungebrochene Kraft eines noch halb barbarischen, aber von phantastisch-erregtem, tiefstem Fühlen durchpulsten jungen Volkes mit — ich erinnere vornehmlich an Marc Chagall! — und sie wissen für diese die Errungenschaften später westlicher Kultur einzutauschen. Sie lebten bis zum Ausbruch des Kriegs in regster geistiger Gemeinschaft nicht nur mit dem in Paris versammelten Malerkreis, sondern nicht minder mit dem in München um Marc, Macke und Klee. Der Russe neigt zu leidenschaftlichstem, fanatischstem Radikalismus, wie ja auch die Geschichte seiner Revolution lehrt. So ist es gewiß kein Zufall, daß der radikalste aller modernen Maler, Kandinsky, der die Aufnahme von jedem wie immer geartetem Gegenständlichen als Verwässerung der reinen Bildwerte brandmarkt, ein Kind des russischen Volkes ist. Er versucht, die Malerei zu einer mit rein abstrakten Formelementen arbeitenden Kunst zu machen und sie damit der Musik gleichzustellen, wagt es, um der restlosen Ausprägung des geistigen Gehaltes willen, der Farben, Formen, Hell und Dunkel eignet, den Stoff von jeder Mitarbeit am Kunstwerk auszuschließen. Er zieht so die letzten Folgerungen aus dem Wesen des ganz von innen

nach außen wirkenden Expressionismus. Was seiner persönlichen Veranlagung das Naturgegebene ist, mag manchen, aber doch wohl nur wenigen Gestaltungsgesetz sein.
In Frankreich bildete sich, während Dérain, Vlaminck und Matisse, jeder auf seine Weise, das Werk Cézannes zu Ende führen, jene strenge Formenmathematik des Bildaufbaus, die unter dem Namen des „Kubismus" bekannt geworden ist. Über ihr Wesen gibt Allard in einem glänzend geschriebenen Aufsatz des „Blauen Reiters" Aufklärung, der vor nun bald zehn Jahren als erstes großes Dokument der neuen Kunstauffassung von Marc, Kandinsky und anderen veröffentlicht wurde. „Was ist Kubismus?" fragt Allard und erteilt die Antwort: „In erster Linie der bewußte Wille, in der Malerei die Kenntnis von Maß, Volumen und Gewicht wiederherzustellen. Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbennaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten abstrakten Formen in bestimmten Beziehungen und Maßverhältnissen zueinander. Das erste Postulat des Kubismus ist also die Ordnung der Dinge, und zwar nicht naturalistischer Dinge, sondern abstrakter Formen. Er fühlt den Raum als ein Zusammengesetztes von Linien, Raumeinheiten, quadratischen und kubischen Gleichungen und Wagverhältnissen." Der ganz zum Pariser gewordene Spanier Picasso und andere haben diese neue Ordnung der Bildelemente aufs folgerichtigste durchgebildet. Der Makrokosmos des Weltganzen ist, so fordern Gefühl und Vernunft, eine harmonisch-gesetzmäßige Einheit. Sinnlich erfaßbar ist diese jedoch nicht, und was wir von ihr erhaschen, erdrückt uns durch die zusammenhangberaubte Fülle der Erscheinungen. Ihr stellt der Kubist in bewußtem Gegensatz den Mikrokosmos einer aus einfachsten, nicht der Natur, sondern dem menschlichen Vorstellungs- und Gestaltungsvermögen entnommenen Elemente, einer den eigenen Gesetzen gehorchenden Welt des Kunstwerks an die

Seite und schafft so ein überzeugendes endliches Symbol des Unendlichen. Es gibt keinen Maler, der die Schule des Kubismus durchlief, und der nicht nach dieser Auseinandersetzung Höherwertiges, Geschlosseneres schuf.

Als letzte Spielart des Expressionismus im weiteren Sinne sei noch die der italienischen Moderne eigentümliche des „Futurismus" erwähnt. Die ihm hingegebenen Maler stellen ihre starke Begabung mitunter nicht ohne anmaßende Überheblichkeit in den Dienst des Versuchs, das Nacheinander des Zeitlichen in das Nebeneinander des Räumlichen einzufügen. Sie erneuen damit das Wagnis mittelalterlicher Künstler, eine Folge von Geschehnissen auf der nämlichen Bildtafel oder im nämlichen Fresko unterzubringen. Während hier jedoch die Formeneinheit unangetastet blieb und nur das Stoffliche vergewaltigt wurde, wirrt bei manchen futuristischen Gemälden auch das Formengefüge ineinander. Wenn daher oft genug trotz vieler Einzelschönheiten des Bildes kein vollbefriedigendes Gesamtkunstwerk entsteht, so ist der Grund nicht darin zu suchen, daß sich die Futuristen zu weit von der Natur entfernen, als vielmehr darin, daß sie nicht selten viel näher bei deren Erscheinungswelt verharren, als ihr von einem Literaten, dem Dichter Marinetti, stammendes Programm verträgt. Die Vermengung von sehr offensichtlichen, allzu getreuen Entlehnungen aus dem Bereiche der sichtbaren Wirklichkeit ist es, was einen reinen Gesamteindruck nicht aufkommen läßt, unbeschadet einiger glänzender Ausnahmen wie Russolos „D-Zug" oder Carras „Begräbnis eines Revolutionärs". Allein der heiße Wunsch der Futuristen, das Zuständlich-Beharrende zu beseitigen, gleichsam die Zeit selbst zu malen, ist echtestes Erzeugnis unserer rastlos vorwärtsdrängenden Epoche, die erfüllt ist von revolutionärem Geiste.

Wir sind nicht nur in politischer und wirtschaftlicher, sondern nicht minder in geistiger und künstlerischer Gärung begriffen. Das innere Erlebnis, gleichgültig, ob es seine Elemente dem Rein-Geistigen, dem Rein-Formalen oder einer in der Seele des Künstlers umgeschmolzenen Natur entlehnt, wird von den Expressionisten aller Spielarten zum gemeinsamen Fundament künstlerischen Gestaltens gemacht. Viele Fragen harren noch der Lösung, warten darauf, daß die Jugend, die ein Recht darauf hat, vorwärtszustürmen, sich ihrer besinnt. Die bedeutsamste freilich ist jene: Wie ein einheitlicher Stil geschaffen werden kann, ein Stil, wie ihn alle Zeiten hoher Kunstblüte ihr eigen nannten, ein Stil, nach dem alle sich sehnen, und den doch in unserer vorläufig leider noch so zersplitterten Kultur jeder einzelne für sich allein erkämpfen muß. Aber schon der gemeinsame Drang ist Verheißung spendende Etappe auf dem Weg zu dem hohen und fernen Ziel.

Zum Schlusse noch ein paar Worte über die Stellung des Expressionismus in der Gesamtentwicklungsgeschichte der Kunst. Denn es gilt, ihn als historischen Zwang zu begreifen. Die verschiedene Weise, Gehalt, Form und Stoff zu notwendiger und darum letzten Endes auch harmonischer Einheit zu verbinden, kennzeichnet nicht nur die einzelne Persönlichkeit. Sie bestimmt nicht minder die Entwicklung der Malerei. Zu Anfang steht fast immer — man vergleiche die Geschichte der antiken, der neueren europäischen oder auch der ostasiatischen Kunst — die unmittelbare Verschmelzung von geistigem, oft nur durch das Gefühl erfaßbarem Gehalt und Form. Das Stofflich-Gegenständliche muß sich dann damit begnügen, daß es nur andeutungsweise, wenn auch unter scharfer Charakterisierung des Wesentlichen aufgenommen wird. In jedem Geschlecht lebt der auf die Zukunft gerichtete Wunsch der Jugend: Neuartiges und im Neuen Höherwertiges zu leisten als das Geschlecht der Väter. Es

wirtschaftet mit den ererbten Erfahrungen der Vergangenheit, verfügt über verfeinerte Technik und verwertet das vermehrte Wissen, das ringsum auf allen Gebieten sich anhäuft. Zunächst gilt das Streben der formalen Bereicherung. Sobald aber die Sättigung des reinen Formtriebs erreicht ist, kann sich der „Fortschritt", der das Andersgeartete schon für das Wertvollere hält, nur in einer Richtung bewegen: Der immer intensiveren Ausbeutung der im Stofflichen aufgespeicherten Schätze entgegen. So entnimmt unter Verschärfung der Beobachtung, Ausbau der Erfahrung und Vervielfältigung der technischen Hilfsmittel jedes Geschlecht der Erscheinungswelt der Natur so viel, wie das ihm selbst übergebene Formengefüge zu fassen imstande ist. Das Gewicht der Form bleibt sich nunmehr gleich oder es wächst doch nur noch in bescheidenstem Maße — das Gewicht des Stoffes steigt beständig, und die Stunde muß kommen, in der ein Zustand vollkommenen Gleichgewichtes sich einstellt. Niemals ist das Kunstwerk als harmonische Einheit aller seiner Aufbauelemente dem Laien leichter erfaßbar. Darum bezeichnete man solche Zeiten — wie die Tage des Phidias oder der italienischen Hochrenaissance — von jeher gern als „Blütenperioden", obwohl sie nur eine besondere Art der Verschmelzung von Gehalt, Form und Stoff, doch keine den übrigen Lösungen überlegene Verbindung zu bieten hatten. Der Gleichgewichtszustand läßt sich nicht lange aufrecht halten. Auch die Künstler, die ihn ererben, wollen „fortschreiten". Immer mehr erlangt das Stofflich-Gegenständliche das Übergewicht, immer deutlicher macht sich der Einfluß der Wissenschaften auf die künstlerische Gestaltung bemerkbar, immer mehr Stoffliches wird in die Form gegossen, deren natürliche Festigkeit und Dehnbarkeit freilich noch lange Widerstand zu leisten vermag. Endlich aber wird die Form zersprengt. Nun bleibt dem kommenden Geschlecht, das „fortzuschreiten" wünscht, nur die Änderung der Be-

wegungsrichtung übrig: Es muß die Despotie des Stoffes über Gehalt und Form ersetzen durch die Herrschaft von Gehalt und Form über den Stoff. Sein Schaffen wird damit ganz von selbst „primitiv". Wird doch der Lauf der Entwicklung von vorn begonnen. Die alte Überlieferung der Formgestaltung ging ja bei dem Zusammenbruch verloren — so gilt es, eine neue zu bilden, und da jeder Bau mit der Legung eines Fundamentes anheben muß, sucht auch die Malerei, sobald sie sich von der Vergewaltigung durch den Stoff befreit hat, die einfachsten Elemente der Formgestaltung und ihrer Durchdringung mit geistigem Gehalt sich anzueignen.

Der Wandel der Kunstüberzeugung, den wir soeben bei Ablösung des Naturalismus und des Impressionismus durch den Expressionismus erleben, ist mithin kein unvermittelter. Tatsächlich folgt die neue Ausdruckskunst ebenso gesetzmäßig auf die jüngstvergangene, wie etwa die Malerei der Spätgotik jener der Frühgotik entwuchs. Während sich aber damals die Weiterentwicklung nur unter Beibehaltung der gleichen Richtung vollziehen konnte, muß sie sich heute mit einem Richtungswechsel verknüpfen, der ihr das Ansehen jähen Umsturzes leiht.

Demnächſt erſcheint im gleichen Verlag:

HANS HILDEBRANDT
WANDMALEREI
IHR WESEN UND IHRE GESETZE

Mit 400 Abbildungen, darunter 250 Hilfszeichnungen des Verfaſſers

Preis in vornehmem Ganzleinenband, auf holzfreies Papier gedruckt
M 60.–

Dieſes Buch leitet als erſter, ſelbſtändiger Band ein auf etwa fünf Bände berechnetes Werk über „Weſen und Geſchichte der Wandmalerei" ein. Zum erſtenmal wird hier verſucht, die überaus mannigfaltigen und verwickelten Probleme der monumentalen und dekorativen Wandmalerei erſchöpfend zu unterſuchen. Der Text dringt, von einer Beantwortung der Frage nach dem Weſen des Kunſtwerks ausgehend, bis zu den letzten Einzelfragen eines Themas vor, das heute, da wir auf dem Wege zu einer neuen Geſamtkunſt ſind, erhöhte Bedeutung erhalten hat. Doch iſt das Buch durchaus nicht nur für den Fachgelehrten beſtimmt. Durch Aufdeckung der Geſetze, denen das Wandbild, zugleich ein Werk der Malerei und ein Werk der Architektur, unterſteht, wird es auch für den ſchaffenden Künſtler fruchtbar und will nicht minder dem Kunſtfreund, der ſich ernſthaft mit den wichtigſten Problemen des künſtleriſchen Geſtaltens zu beſchäftigen wünſcht, Anregungen bringen. Eine ausgeſuchte, etwa 150 Beiſpiele enthaltende Abbilderſammlung nach monumentalen und dekorativen Werken aller Zeiten und aller Völker bis in die Gegenwart vermittelt dem Leſer das Schönſte und Charakteriſtiſchſte, was die Wandmalerei geſchaffen hat. Sie wird ergänzt durch rund 250 Hilfszeichnungen des Verfaſſers, die mittels einfachſter Schemata Ornament- und Bildentwicklung, Wandteilung, Grundſätze der Angliederung uſw. erläutern. Die nachſtehende Inhaltsüberſicht gibt nähere Auskunft.

Einführung. Das Kunſtwerk

Erſter Teil. Elemente und Weſen der Wandmalerei

Erſter Abſchnitt. Wandgemälde und Tafelbild – Zweiter Abſchnitt. Die Elemente des Bilds – Dritter Abſchnitt. Die Elemente der Wand — Vierter Abſchnitt. Die Vereinigung der Bildelemente und der Wandelemente

Zweiter Teil. Die Angliederung und ihre Geſetze

Erſter Abſchnitt. Die geiſtige Angliederung – Zweiter Abſchnitt. Die Angliederung an das Formengefüge des Bauwerks – Dritter Abſchnitt. Die räumliche Wirkungsrolle der Wandmalerei – Vierter Abſchnitt. Decken- und Gewölbemalereien – Fünfter Abſchnitt. Faſſadenmalerei – Sechſter Abſchnitt. Techniken der Wandmalerei – Siebenter Abſchnitt. Ergänzungen der Wandmalerei: Fußbodenmoſaik. Glasgemälde. Wandteppiche

Anhang. Literariſch-kritiſche Bemerkungen

Literaturverzeichnis – Sachverzeichnis – Namenverzeichnis – Ortsverzeichnis

Anmerkungen zu den Abbildungen